

**Anna Gildner**

Uniwersytet Jagielloński (Kraków)  
Jagiellonian University (Cracow)

## ***Miłosierdzie* Nikołaja Rericha w pejzażu dramaturgii modernistycznej<sup>1</sup>**

### **Nicolai Roerich's *Mercy* in the Context of the Modernist Drama**

#### **Abstract**

Nicolai Roerich is predominantly known as a painter. However, it cannot be forgotten that he began his versatile artistic career by attempting to gain literary fame. Throughout his life, Roerich expressed himself in different literary genres, also in drama. The chapter argues that Roerich was involved with the Modernist theatre and drama from 1906 to 1944. In that period he collaborated with the most outstanding playwrights and composers of the epoch. He worked the scenographer for plays, operas, and ballets by Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Nicolai Rimski-Korsakov, Igor Stravinsky, Richard Wagner, among others. The chapter discusses Roerich's collaboration with the theatre and analyses his only extant drama *Mercy* (1917/1918) in the context of his relations with the Modernist drama. It has been observed that Roerich has a tendency to combine various literary traditions and strives to achieve a synthesis of different arts.

**Keywords:** avant-garde, Nicolai Roerich, Modernist drama, pantheism, the synthesis of the arts, the Great Theatre Reform in Europe

**Słowa kluczowe:** awangarda, Nikołaj Rerich, dramat modernistyczny, panteizm, synteza sztuk, Wielka Reforma Teatru w Europie

---

<sup>1</sup> Publikacja tekstu w nowym opracowaniu redakcyjnym. Pierwodruk: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*: 2000, red. H. Mazurek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 102–110. – Red.

Nikołaj Rerich znany jest przede wszystkim jako malarz. Niemniej jednak jego wszechstronna twórczość rozpoczęła się od prób pisarskich. Pisać zaczął wcześniej niż malować. Jego opowiadania i eseje myśliwskie regularnie pojawiały się w petersburskich i moskiewskich czasopismach od 1891 roku, kiedy to ich autor miał zaledwie 16 lat. Przez całe życie wypowiadał się w najróżniejszych gatunkach, od artykułów naukowych, wierszy i opowiadań poprzez różne rodzaje prozy wspomnieniowej i publicystycznej aż po dramat.

Twórczość dramatyczna Rericha, a także jego wszechstronne związki z teatrem są chyba najmniej zbadanym rozdziałem w jego twórczości. Tymczasem, jak twierdzi autorka najobszerniejszego studium o związkach Rericha z teatrem, Jelena Jakowlewa:

Temat „Rerich i teatr” jest obszerny i wielowymiarowy. Zawiera nie tylko twórczość teatralną artysty, dramatopisarza, pedagoga. „Rerich i teatr” – to ogromny szmat czasu, który obejmuje całe życie mistrza. To stosunek rosyjskiego artysty pierwszej połowy XX wieku do teatru jako syntezy sztuki [Яковлева 1993: 115; tłum. – A. G.]<sup>2</sup>.

Najobszerniejszy rozdział związków Rericha z teatrem wypełnia jego działalność teatralno-dekoracyjna, którą zajmował się od 1906 do 1944 roku. W ciągu tych czterech dziesięcioleci przygotował ponad 30 inscenizacji, do których wykonał około 400 szkiców dekoracji i kostiumów [por. Яковлева 1996].

Rerich interesował się teatrem od najwcześniejszych lat. Według świadectwa współczesnych chętnie brał udział w przygotowywaniu niezwykle modnych na przełomie wieków „żywych obrazów”, a także samodzielnie realizował spektakle amatorskie oparte głównie na repertuarze romantycznym (np. *Undina* Friedricha Schillera). Próbował też pisać własne teksty dramatyczne, głównie na tematy historyczne. W latach gimnazjalnych przygotowywał inscenizacje i grał w sztukach Aleksandra Ostrowskiego i Nikołaja Gogoła [Перих 1974: 103]. Niemniej jednak wyznaczenie dokładnej daty początku pracy Rericha dla teatru jest sprawą bardzo trudną, część bowiem jego wczesnych obrazów posłużyła później za podstawę scenografii spektakli (*Korowód / Хоровод*, 1903 i *Czarownicy / Колдуньи*, 1905), zostały odtworzone w dekoracjach do baletu *Święto wiosny / Весна священная*, 1913). Wiele późniejszych prac, będących pierwotnie „szkicami dekoracji” bądź „projektami kostiumu”, to z punktu widzenia cech formalnych malarstwo sztalugowe. Dla całej

---

<sup>2</sup> Tutaj i we wszystkich innych przypadkach, gdy nie podano autora tłumaczenia, przekład własny autorki.

twórczości Rericha niezwykle charakterystyczne jest zacieranie się granicy między malarstwem sztalugowym i pracami dla teatru.

Na uwagę zasługuje obraz sztalugowy Rericha *Widowisko o piecu* (*Пещное действо*) z 1905 roku. Chociaż nieprzeznaczony dla teatru, to przecież u jego podstaw leży jeden z pierwszych spektakli teatralnych Rusi XII wieku, który wchodził w bożonarodzeniowy cykl dramatu liturgicznego jako inscenizacja jednej z legend biblijnych. Obrazem tym artysta w jakimś stopniu uprzedził powstanie w 1907 roku w Sankt-Petersburgu Teatru Starodawnego (*Старинный театр*), dążącego do restauracji i przywrócenia do łask dawno zapomnianych form i inscenizacji. Znamienne, że Rerich zaczął aktywnie współpracować z tym teatrem. Pierwszą inscenizacją, do której Rerich malował dekoracje, był dramat liturgiczny Nikołaja Jewrieinowa *Trzej mędrcy* (*Три волхва*, 1907), wystawiony właśnie w petersburskim Teatrze Starodawnym w 1907 roku. Teatr ten działał zaledwie dwa sezony (1907/1908 i 1911/1912), niemniej jednak idea jego stworzenia wydaje się niezwykle ważką dla całej kultury modernizmu. Twórcy owej idei – dramaturgowie i reżyserowi Jewrieinowowi – udało się skupić wokół siebie najwybitniejszych petersburskich artystów, przede wszystkim członków grupy „Świat Sztuki” (*«Мир искусства»*). Chcieli oni stworzyć teatr retrospektywny, oparty na inscenizacjach dawnego teatru europejskiego, poczynawszy od antycznego.

Rozpoczynając stałą profesjonalną współpracę z teatrem, Rerich był już człowiekiem i artystą uformowanym. Zarówno w swych obrazach, jak i w twórczości teatralno-dekoracyjnej i pisarskiej konsekwentnie opracowywał tematy związane z prehistorią Słowian, z historią Rosji XVI–XVII wieku oraz zachodnim średniowieczem, a także, coraz częściej, motywy wschodnie. Kolejnymi w jego teatralnej karierze były projekty dekoracji i kostiumów do takich spektakli, jak dramat muzyczny Richarda Wagnera *Walkiria* (*Валькирия*, 1908), opera *Książę Igor* Aleksandra Borodina (*Князь Игорь*, 1909), sztuka Aleksieja Remizowa *Tragedia o Judaszu, księciu z Kariotu* (*Трагедия о Иуде принце Искаримотском*, 1908), opera Nikołaja Rimskiego-Korsakowa *Sadko* (*Садко*, 1911), poemat dramatyczny Henrika Ibsena *Peer Gynt* (1912), opera Wagnera *Tristan i Izolda* (*Тристан и Изольда*, 1912), dramat Maurice’a Maeterlincka *Księżniczka Malena* (*Принцесса Мален*, 1913), balet Igora Strawińskiego *Święto wiosny* (*Весна священная*, 1913) czy *Siostra Beatrix* (*Сестра Беатрица*) – spektakl na motywach utworów Maeterlincka (1914). Część z tych utworów Rerich opracowywał scenograficznie wielokrotnie (np. *Książę Igor*, *Tristana i Izoldę* czy *Święto wiosny*).

*Święto wiosny* zajmuje w jego twórczości miejsce szczególne, ponieważ Rerich nie tylko zaprojektował dekoracje i kostiumy, ale także współtworzył libretto (ze Strawińskim). Po skandalu artystycznym, jaki wywołała premiera

baletu w Paryżu podczas piątego sezonu „Baletu rosyjskiego S.P. Diagilewa” w roku 1913, z powodu nowatorskiej muzyki, choreografii i dekoracji, wznowiono go z ogromnym powodzeniem w latach: 1920 w Paryżu, 1930 w Nowym Jorku, w 1948 w Mediolanie, w 1956 w Sztokholmie, w 1962 ponownie w Mediolanie. Spektakl w swym pierwotnym kształcie widocznie się nie zestarzał, gdyż po raz kolejny sięgnęła po tę właśnie inscenizację amerykańska grupa baletowa Roberta Joffreya w Los Angeles w 1987 roku.

*Święto wiosny* było jedną z pierwszych zapowiedzi awangardy, zrywało z ówczesnymi kanonami muzycznymi, choreograficznymi i inscenizacyjnymi. Dał tu o sobie znać, chyba bardziej niż gdzie indziej, panteizm charakterystyczny dla Rerichowskiej artystycznej wizji świata i jego ulubiony temat – harmonijna jedność naszych dalekich przodków z przyrodą.

W rosyjskim teatrze przełomu XIX i XX wieku działali między innymi tak wybitni malarze, jak Wiktor Wasniecowa, Wasilij Polenow, Walentin Sierow, Michaił Wrubel, Konstantin Korowin, Aleksandr Gołowin, Aleksandr Benois, Léon Bakst, Boris Kustodijew, współtworząc spektakl jako syntezę tekstu, koncepcji inscenizacyjnej, dekoracji, kostiumów, muzyki, gry aktorskiej, śpiewu i tańca. U podstaw takiej idei teatru można odnaleźć poszukiwania twórcze spod znaku ugrupowania „Świat Sztuki”, którego członkowie uważali, że właśnie teatr jest doskonałą formą propagowanej wtedy „syntezy sztuk” i daje artyście ogromne pole do popisu.

Należy podkreślić, że Rerich tworzył dekoracje i kostiumy wyłącznie do utworów, które były mu bliskie. Malował także obrazy na tematy z tych utworów, co wymownie świadczy o realizacji konkretnego programu.

Libretto *Święta wiosny*, które można uznać za debiut dramaturgiczny Rericha, nigdy nie zostało wydrukowane, a jego jedyna zachowana sztuka *Miłosierdzie* (*Милосердие*), napisana w 1917 roku, doczekała się publikacji w roku 1983 [por. Pepix 1983] i w 1994 [Pepix 1994: 415–437]. Badacze sugerują, że już w wieku około 14 lat Rerich napisał kilka sztuk na tematy historyczno-bohaterskie [Попов 1994: 400], ale nie zachowały się na to żadne dowody. Pierwszą próbką dramatyczną, która pozostawiła pewne ślady, miała być natomiast inscenizacja jego baśni *Dewassari Abuntu* (*Девассари Абунту*), napisana w roku 1904, przeznaczona prawdopodobnie dla „żywych obrazów”. Jej tekst został opublikowany wraz ze szkicami temperą pt. *Dewassari Abuntu z ptakami* (*Девассари Абунту с птицами*) i *Dewassari Abuntu zmienia się w kamień* (*Девассари Абунту превращается в камень*) w czasopiśmie „Wiesy” («Весы») [1905, nr 8]. Uważa się, że te właśnie szkice wyznaczają początek współpracy Rericha z teatrem [Яковлева 1996: 10]. Potem nastąpiły lata wytężonej pracy na niwie malarstwa monumentalno-dekoracyjnego, którego organiczną częścią były projekty dla teatru.

Zimę 1917/1918 spędził Rerich na Północy, w miejscowości Sierdobol (obecnie fińska Sortavala), dokąd wyjechał ze względów zdrowotnych jeszcze w 1916 roku. Na skutek działań wojennych znalazł się za linią frontu, rewolucja sprawiła, że także za granicą. Właśnie tam napisał sztukę *Miłosierdzie*, opatrzoną informacją „naiwne widowisko ludowe w 7 obrazach”. Już rezygnacja z aktów na rzecz „obrazów” wydaje się charakterystyczna dla malarza.

*Miłosierdzie* to jeden z „dramatów umownych”, podobnie jak *Życie człowieka* (*Жизнь человека*, 1906) Leonida Andriejewa. Sztuka nosi cechy „teatru syntetycznego”, tak charakterystycznego dla początku XX wieku, kiedy to mieszają się tradycje tragedii greckiej, misterium, średniowiecznego teatru ludowego i modernistycznego dramatu europejskiego (August Strindberg, Maurice Maeterlinck). Stanowi świadectwo zarówno pasji i gustów literackich samego autora, jak i epoki, w której utwór został napisany. Na początku naszego wieku odbywała się generalna przebudowa systemu gatunków we wszystkich rodzajach sztuki. Nazywano ją nawet „rewolucją gatunków” [Юфьева 1970: 4]. Owa „rewolucja” doprowadziła Rericha do stworzenia specyficznej syntetycznej symboliczno-fantastycznej formy także w dziedzinie dramatu.

Dla dramatu modernistycznego, pozostającego pod wpływem Wielkiej Reformy Teatru, charakterystyczne było sięganie do różnych tradycji teatralno-dramatycznych. Wystarczy wymienić kilka tytułów najpopularniejszych w tamtej epoce dramatów: Aleksieja Riemiżowa *Widowisko biesowskie* (*Бесовское действо*, 1907)<sup>3</sup> czy *Tragedię o Judaszu, księciu z Kariotu* (1908), *Komedię o Aleksieju, człowieku bożym* (*Комедия о Алексее человеке Божьем*, 1907) Michaiła Kuzmina, próby stworzenia współczesnego misterium przez Andrieja Biełego (*Ten, który przyszedł* / *Пришедший*, 1903), nawiązania do tragedii antycznej u Innokientija Annińskiego i Wiaczesława Iwanowa (*Tantal* / *Тантал*, 1905) czy Nikołaja Gumilowa (np. dramaty *Gra* / *Игра*, 1913; *Akteon* / *Актеон*, 1913; *Gondla* / *Гондла*, 1917). Píše o nich Halina Mazurek-Wita [1996] w artykule *Dramaturgia Nikołaja Gumilowa*. Do tradycji dramatu heroicznego nawiązywał też Walerij Briusow (*Ziemia* / *Земля*, 1904).

Wspólnymi cechami tych utworów były wieloznaczność, alegoryczność, nierealność tła, akcja „poza czasem i przestrzenią” [Федоров 1972: 13], które odnieść można również do cech „nowego dramatu”, kojarzonego głównie z twórczością Maeterlincka, Strindberga oraz Gerharta Hauptmanna.

Głównym rezultatem przemian w literaturze przełomu wieków było odchodzenie od jednoznaczności tekstu. W wyniku tego również teksty dramatyczne stawały się coraz bardziej polisemantyczne. Współegzystowały w nich

<sup>3</sup> To polska wersja tytułu, którą zaproponowała Elżbieta Biernat [1998: 201]. Halina Waszkielewicz [1994: 11] wprowadziła *Diabliadę*.

realia świata ludzkiego z akcesoriami świata mitycznego z upersonifikowanymi abstrakcjami idei, myśli i uczuć. Były to dramaty afabularne, dyskursywne, aluzyjne i paraboliczne, posługujące się rekwizytami o wartości symboli. Coraz bardziej brakowało w nich dialogu w tradycyjnym znaczeniu, zacierала się więc ich dramatyczność. Dialog tylko pozornie był dyskursywny. Wzrosła natomiast rola monologu. Jednym ze sposobów „nadrobienia strat” stało się organiczne powiązanie scenografii z całością koncepcji dramatu i traktowanie jej jako akompaniamentu słowa. Statyczne sytuacje dramatyzowane były przez eskalację nastroju, zwłaszcza narastający niepokój oczekiwania – podstawowy czynnik budowania napięcia dramatycznego. Świat przedstawiony był coraz bardziej zdekonkretyzowany: przestrzennie, czasowo i socjologicznie. Dla języka charakterystyczne stały się inwersje i powtórzenia, powodujące rytmiczność tekstu oraz wywołujące napięcie emocjonalne. Nazwane cechy, jako konstytutywne dla dramaturgii modernistycznej, wskazują niemal zgodnie badacze zajmujący się literaturą początku wieku [Александр Блок и русский театр начала XX века 1972; Cymborska-Leboda 1982, 1983, 1986, 1992, 1997; Bobrownicka 1983; Цимборска-Лебода 1983, 1988; Пустыгина 1986; Wiczorek 1998].

Wszystkie te cechy gatunkowe charakteryzują również dramat *Miłosierdzie* Rericha. Dramat Rericha to połączenie misterium z teatrem ludowym oraz z teatrem antycznym. Obrazy i nazwy zaczerpnięte z mitologii indyjskiej (staroindyjskie *Wedy*) mieszają się z elementami europejskiego średniowiecza (gatunek misterium, obrzędy, modlitwy). Tradycja teatru antycznego (w replikach Seniorów pobrzmiewa tradycja starogreckiego chóru) łączy się z nieco archaizowanym językiem literackim przełomu wieków.

W utworze *Miłosierdzie* przestrzeń, akcja i bohaterowie nie noszą cech żadnej konkretnej epoki historycznej. Akcja dramatu rozgrywa się na tle umownej średniowiecznej dekoracji, której podstawowymi elementami są w kolejnych siedmiu obrazach: zamkowa komnata, najcichsza dąbrowa, szczyt góry, korytarz z podcieniami, baszta na niedostępnej skale, lochy i portyk przed placem. Bohaterowie wspominają o tajemnicach zamków, ukrytych skarbach, tajemnych przejściach podziemnych, zagadkowym białym kręgu.

W warstwie zdarzeń zewnętrznych trwa wojna, a właściwie napaść na mieszkańców bliżej nieokreślonej krainy. Nie wiadomo też, kto napadł i dla czego. Przeciwnie strony to „nasi” i „oni” („oni” zostaną później nazwani siłami ciemności). Rerich pozbawił niemal wszystkich bohaterów imion i jakichkolwiek cech indywidualnych. Osoby dramatu to: Starcy (12), Stare kobiety (7), Posłańcy, Kobiety, Mężczyźni, Wódz, Osądzeni, Pisarz, Strażnik, Przedstawiciele cechów. Jedyna postać obdarzona imieniem to Surendra Gajatri, człowiek, który oddalił się od zgiełku świata do dąbrowy. Jednoczy on w sobie cechy:

- św. Franciszka z Asyżu (pojawia się po raz pierwszy w Obrazie II, karmiąc ptaki, z jego wypowiedzi wynika, że traktuje zwierzęta jak swych braci);
- Chrystusa (bo ma moc czynienia cudów, rozmawia z niebiosami, na spotkanie z wrogami „Idzie sam. Idzie w pokoju. Idzie w białych szatach. Idzie bez miecza” [Перих 1983: 191], słowem sprawia, że ataki skierowane na niego rażą nieprzyjaciół, pokazuje napastnikom obrazy! ich przyszłych mąk);
- pogańskiego wróżbity lub wschodniego maga (odprawia „czary” w kręgu z białych kamieni za pomocą przedmiotów rytualnych).

Oprócz modlitw, przypominających w warstwie treściowej i formie teksty chrześcijańskie, posługuje się pogańskimi gusłami i zaklęciami, w których aż roi się od imion i nazw z mitologii hinduskiej. Główny bohater sztuki nazywa się Surendra Gajatri. Surendra, według mitologii hinduskiej, jest władcą bogów, Gajatri zaś to jednocześnie nazwa pieśni świętej do uosobionego słońca oraz nazwa rozmiaru wierszowego *Wed*<sup>4</sup>.

Akcja dramatu dzieje się „za sceną”. Dramatyzm wydarzeń dociera do nas tylko z relacji świadków (posłańcy), rzadziej uczestników (wódz). Adresem tych informacji są seniorzy (starsze kobiety), którzy chyba (to wcale nie jest oczywiste) sprawują władzę w tym mieście, a w każdym razie to oni mają podjąć decyzję o sposobie obrony miasta i ochrony mieszkańców. Oni też wzywają Gajatriego do odpędzenia napastników. Gajatri przebywa w dąbrowie najcichszej, która jest tutaj miejscem odosobnienia, medytacji, czasem i miejscem „dla duszy”, czymś w rodzaju biblijnego raju. Sytuację napaści, związanych z nią okrucieństw i strat przedstawia scena *Apokalipsy św. Jana*. Nawiązań do *Biblii* jest tu zresztą sporo – od biblijnych obrazów poczynając, a na kryptocytatach i cytatach kończąc („Którzy za miecz chwytają, od miecza giną” – w dramacie: 194, Mt 26, 52; „I dam każdemu z was według waszych czynów” – w sztuce: 191, Ap 2, 23).

Walki są sugerowane tylko przez odgłosy i fajerwerkowe „snopy iskier” widoczne w prześwitach kolumn. Te „snopy iskier”, średniowieczne wnętrza, ich kolorystyka i oświetlenie oraz purpurowe płaszcze Seniorów sprawiają, że dramat Rericha jest niezwykle „wizualny” mimo lakonicznych didaskaliów i wypowiedzianych przez bohaterów informacji o scenerii wydarzeń. Wizualność wzmacniają pośrednie (*Anioł Ostatni* / *Ангел последний*, 1912; *Miasto skazane na zagładę* / *Град обреченный*, 1914, replika 1918) i bezpośrednie (*Łuna* / *Заря*, 1914) odwołania do tematyki, architektoniki i kolorystyki ówczesnych alegorycznych obrazów i prac inscenizacyjnych Rericha. Opis

<sup>4</sup> Komentarze do tekstu dramatu podają za Jeleną Sojni (Елена Сојни) [Перих 1983: 206, 207].

wnętrza w Obrazie I przypomina pomysł inscenizacji *Siostry Beatrix* Maeterlincka w 1914 roku (średniowieczny zamek), usytuowanie warowni – skalisty pejzaż ze szkiców dekoracji do *Peer Gynta* Ibsena (1912), ogólna sceneria koresponduje z inscenizacjami dramatu Maeterlincka *Księżniczka Malena* z 1913 i 1916 roku. Warto przypomnieć, że Rerich ilustrował także trzytomowe wydanie utworów Maeterlincka [Метерлинк 1906–1907].

Rerich w swych skąpych opisach scenerii operuje głównie kolorem (przede wszystkim różnymi odcieniami czerwieni) i światłem. Poszczególne obrazy mają własną dominantę kolorystyczną (np. Obraz I – czerwień, Obraz III – gamę srebra, bieli, błękitu i lila, Obraz V – kolory ognia, który jest tu jedynym światłem, Obraz VI – białopopielato-zielonkawy, Obraz VII – kolor promieni słonecznych).

Rerich niemal nigdy nie wypowiadał sądów o polityce, unikał zdecydowanie bezpośrednich ocen bieżącej sytuacji. Oglądał świat z perspektywy etycznej, nie politycznej. Mimo że w *Miłosierdziu*, napisanym na przełomie lat 1917/1918, brak bezpośrednich odwołań do ówczesnej sytuacji historycznej, to przecież wieści o przejawach barbarzyństwa napastników i wypowiedzi Seniorów, przybierające często formę aforyzmów, brzmią bardzo *à propos* tamtego konkretnego czasu historycznego i wydarzeń w Rosji. Informacje o zabijaniu niewinnych ludzi (szczególnie tych najlepiej wykształconych, także kapłanów), o niszczeniu dorobku kultury (palenie ksiąg, bibliotek, arcydzieł sztuki) wywołują natychmiast asocjacje z czasem październikowego przewrotu i wydarzeniami, które po nim nastąpiły. Niezależnie od eschatologicznej interpretacji wydarzeń („Pan tchnął ogniem”; „Nadszedł czas”; „Popiół oczyści” – [Перих 1983: 188]) padają też słowa o „fałszywej nauce” [Перих 1983: 189], która nie wyszła poza granice ciała [Перих 1983: 196] i która jest winna obecnym nieszczęściom. Kolejni, oznaczeni liczbami porządkowymi Seniorzy powtarzają zasłyszane wieści lub próbują znaleźć wyjście z sytuacji, komentując wydarzenia i wygłaszając swe repliki jak chór w tragedii greckiej. Natrętnie wręcz wygłaszają opinie, że masa nie może tworzyć wiedzy; nie mogą prowadzić do dobra ci, którzy czynią zło. Myślą przewodnią jest stwierdzenie, że uwolnić siłę może każdy. Ale aby przywołać ją do porządku, utrzymać w ryzach – do tego potrzeba wiedzy. Zakończenie sztuki to wspólna modlitwa Seniorów do Wszechmogącego, kończąca się słowami: „Pozwól, aby mój kraj się przebudził” [Перих 1983: 201].

Przesłanie sztuki *Miłosierdzie* to wołanie o obronę wiedzy i kultury przed barbarzyńcami, którzy je niszczą. Idee te określają zresztą właściwie całą twórczość literacką, publicystyczną i działalność społeczną Rericha, a ostatecznie zostały sformułowane w Pakcie Rericha (Пакт Периха) z 1935 roku



o ochronie dziedzictwa kulturowego ludzkości w okresach działań wojennych, który legł u podstaw ustanowionej już po śmierci artysty, w roku 1954, *Międzynarodowej konwencji o ochronie dóbr kultury*.

## **Bibliografia**

- Biernat E.: 1998, *Michaił Kuzmin i kultura przełomu XIX i XX wieku*, w: *Słowianie wschodni. Duchowość – kultura – język*, red. A. Bolek, D. Piwowska, A. Rażny, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 197–203.
- Bobrownicka M.: 1983, *Przełom modernistyczny w dramaturgii słowiańskiej*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 6: *Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Problematyka historyczna. Prace na IX Międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie*, Warszawa: PWN, 25–33.
- Cymborska-Leboda M.: 1982, *Dramaturgia Leonida Andrejewa. Technika i styl*, Warszawa: PWN.
- Cymborska-Leboda M.: 1983, *Mitotwórczość a degradacja mitu w biografii i dziele symbolistów rosyjskich*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. Stykova, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 394–417.
- Cymborska-Leboda M.: 1986, *W kręgu rosyjskiej refleksji teatralnej początku XX wieku: Władysława Iwanowa i Andrieja Bielego koncepcje misterium*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 34, z. 7, 21–42.
- Cymborska-Leboda M.: 1992, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Cymborska-Leboda M.: 1997, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mazurek-Wita H.: 1996, *Dramaturgia Nikołaja Gumilowa*, w: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 22–30.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*: 1996, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńceńskich, Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- Waszkielewicz H.: 1994, *Modernistyczny starowiec*, Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wieczorek A.: 1998, *W kręgu tradycji kulturowych. Annienski. Wołoszyn. Gumilow*, Opole: Wydawnictwo Dariusz Karbowski.
- Метерлинк М.: 1906–1907, *Сочинения в 3-х томах*, пер. Л. Вилькиной, рис. Н. Рерих, пред. Н. Минский, З. Венгерова, В. Розанов, Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожковой.

- Попов Д. Н.: 1994, *Литературное наследие Николая Константиновича Рериха*, в: *Держава Рериха*, Москва: Изобразительное искусство.
- Пустыгина Н. Г.: 1986, *Драматургия Федора Сологуба 1906–1909 гг. (Статья вторая)*, «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 683, 94–105.
- Рерих Н. К.: 1974, *Из литературного наследия. Листы дневника, избранные статьи, письма*, Москва: Изобразительное искусство.
- Рерих Н. К.: 1983, *Милосердие*, «Современная драматургия», № 1, 186–201.
- Рерих Н. К.: 1994, *О вечном*, Москва: Республика.
- Родина Т. М.: 1972, *Александр Блок и русский театр начала XX века*, Москва: Издательство «Наука».
- Федоров А. В.: 1972, *Театр А. Блока и драматургия его времени*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
- Цимборска-Лебода М.: 1983, *К возникновению и поэтике театра игры. Опыт типологии драмы начала XX века*, в: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 6: *Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Problematyka historyczna. Prace na IX Międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie*, Warszawa: PWN, 63–71.
- Цимборска-Лебода М.: 1988, *О природе драматических жанров в творчестве русских символистов*, в: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 7: *Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Problematyka historyczna. Prace na X Międzynarodowy Kongres Slawistów w Sofii*, Warszawa: PWN, 51–62.
- Юферова А.: 1970, *Вступительная статья*, в: Н. К. Рерих, *Альбом репродукций*, Москва: Гознак.
- Яковлева Е. П.: 1993, *Николай Рерих и театр*, «Утренняя звезда», № 1, 115–138.
- Яковлева Е. П.: 1996, *Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха*, Самара: АГНИ.